

El poema crítico: una secuela de Octavio Paz en cuatro poetas mexicanos contemporáneos

Jacobo Sefamí

(University of California - Irvine)

UC-Mexicanistas

1.

Es inevitable pensar que hay ciertos escritores que tienen un gran peso en las literaturas que se producen en sus países. César Vallejo en Perú; Borges y Gironde en Argentina; Neruda, Mistral y Huidobro en Chile; Darío en Nicaragua; Martí, Guillén y Lezama Lima en Cuba; y, por supuesto, Paz en México, conforman literaturas inevitables que despiertan todo tipo de reacciones, que van desde la adulación hasta el rechazo. Así, y dado el tema de este dossier, se me ocurrió que habría que estudiar la secuela de Paz en los poetas mexicanos contemporáneos y pensé en una premisa disyuntiva: pazicistas o pazicidas (así se titulaba mi versión inicial), es decir, los que aman y siguen a Paz, frente a los que lo odian o quieren realizar un parricidio. Por supuesto que es exagerado, no solo porque en ocasiones es muy difícil identificar claramente una influencia, sino también porque en los poetas actuales convergen muchísimas lecturas, además de que su visión de Paz no necesariamente se sitúa en los extremos.

Asimismo, si supusiéramos una presencia de Paz en los poetas mexicanos contemporáneos, habría que preguntarse de cuál Paz, puesto que hay varias transiciones notables en su poesía; ¿el más surrealista, de *Libertad bajo palabra*, *Águila o sol*, *La estación violenta* o *Piedra de sol*; el experimental, en *Salamandra* y *Topoemas*; el que incorpora la filosofía del tantrismo en *Ladera Este* y *Blanco*; el más autorreflexivo y autobiográfico en *Vuelta* y *Pasado en claro*; el que dialoga con pintores en 'Visto y dicho' de *Árbol adentro*, o el Paz final, que reflexiona acerca de su propia muerte? A la vez, surge la pregunta: ¿habrá pautas o rasgos comunes en toda la obra de Paz?

A pesar de las transiciones antes anotadas, dos constantes parecen ser paradigmáticas: la conciencia de la escritura, es decir, el poema crítico en donde impera una reflexión continua acerca del lenguaje; y el diálogo de un yo con un tú femenino, en una poesía amorosa que va desde el lirismo juanramoniano de *Luna silvestre* (1933, el primer libro publicado, del cual quiso desprenderse), hasta la 'Carta de creencia' (el último poema de *Árbol adentro*), en donde la poesía resplandece, brota, desde la amada. En este sentido, la poesía de Paz dirime dicotomías, antítesis, que se plantean en diversas formas: poesía de soledad / poesía de

comunidad, mito / historia, tiempo circular / tiempo lineal, analogía / ironía, etc. Su poesía anhela borrar las diferencias, la disolución de los pronombres, encontrar la unidad perdida o lo sacro como modo de enfrentar la crueldad y la miseria de la existencia.

Su planteamiento acerca del lenguaje está desarrollado a lo largo de muchos de sus escritos sobre poesía. En 'Los signos en rotación', uno de sus ensayos célebres, Octavio Paz define su noción del "poema crítico":

Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación. La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar) –salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa. La negación de la negación anula el absurdo y disuelve el azar (Paz 1967: 271).

Y más adelante:

[...] la noción de poema crítico entraña la de una lectura y Mallarmé se refirió varias veces a una escritura ideal en la que las frases y palabras se reflejarían unas a otras y, en cierto modo, se contemplarían o leerían (ibíd: 273).

Paz coloca la actitud crítica como el rasgo que divide a los antiguos de los modernos. Ese cobrar conciencia hace que la poesía esté corroída por la ironía, aun cuando intenta irradiar luz, analogía o unidad entre las cosas. Si la analogía es, como dice Paz, "la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como un doble del universo" (Paz 1974: 10), la ironía es la conciencia de la modernidad que rompe el encanto y hace que el lenguaje se tenga que enfrentar a sí mismo.

En sus ensayos, Paz se esfuerza por analizar estos rasgos; ya sea en referencia al Modernismo (en alusión directa a Rubén Darío), al romanticismo, al simbolismo o a la vanguardia, concibe esa actitud como elemento fundamental de la poesía moderna occidental. Incluso, va más allá, y dice que el *Primero sueño* –al ser un poema barroco que niega al barroco– prefigura la poesía moderna "que gira en torno de esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación. En este sentido *Primero sueño* se parece a *Le Cimetière Marin* y, en el ámbito hispano, a *Muerte sin fin* y *Altazor*. Se parece, sobre todo y ante todo, al poema en que se resume toda esa poesía: *Un coup de dés*" (Paz 1982: 500).

2.

Con esto en mente, pensé en varios libros de poetas mexicanos contemporáneos que conciben la crítica del lenguaje como uno de sus tópicos medulares. En México, quizá más que en cualquier otro país latinoamericano, sigue habiendo una obsesión en el cuidado del lenguaje.

No creo que necesariamente sea un legado de Octavio Paz (desde Sor Juana, pasando por los modernistas y López Velarde a los Contemporáneos, ha sido una constante), pero fue Paz el que más lo enfatizó (véase su prólogo a *Poesía en movimiento*). Es por ello que hay pocos poetas desenfadados (por ejemplo, los Estridentistas fueron marginados del canon y son pocos los críticos –Luis Mario Schneider, Evodio Escalante y algunos más– que los rescatan), vocingleros, de mal gusto, o simplemente desentonados.

En la encuesta realizada a escritores nacidos entre 1965 y 1978, para *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela (2002), Octavio Paz aparece como el poeta mexicano preferido de todos los tiempos con 30 menciones; le siguen José Gorostiza (28), Ramón López Velarde (28), Xavier Villaurrutia (25) y Sor Juana Inés de la Cruz (23). Mucho menos citados aparecen, hacia el final, Jaime Sabines (10), José Emilio Pacheco (6), Rubén Bonifaz Nuño (5) y Efraín Huerta (5), poetas que representarían posturas disímiles.¹ En todo caso, la preferencia del quinteto inicial refrenda la noción (recriminada por Neruda en 1943, en un pleito con Paz que polarizó la discusión acerca del escaso compromiso político en los poetas mexicanos)² de una línea continua que prefigura el rigor y el cuidado del lenguaje como medida de calidad que se impone sobre otras variantes.

Como quiera que sea, y considerando ese aspecto del poema crítico, me referiré, concretamente, a *Cantáridas* (1999), de Elsa Cross (1945); *Negro marfil* (2000), de Myriam Moscona (2000); *Basalto* (2002), de Rocío Cerón (1972); y *Wide screen* (2009), de Víctor Cabrera (1973).³ Lo primero que habría que decir es que, aunque se conciba en todos ellos la actitud crítica, sus propuestas son muy diversas. De la poesía de intensa búsqueda espiritual (Cross), a la inserción y diálogo con los silencios en los blancos de la página (Moscona), a la explosión como origen que deriva en una nueva planicie del lenguaje (Cerón), al diálogo entre imagen y palabra que se concibe como un espacio (Cabrera), cada uno de estos escritores explora la conciencia de la escritura dándole un giro particular a su búsqueda.

3.

¹ Véase Bravo Varela / Lumbreras (2002: 402s).

² Pero, al igual que en su primera entrevista concedida unos días después de llegar a la capital tres años antes, ahora la parte más explosiva estaba reservada para la poesía mexicana: "De la misma manera que creo que los agrónomos y los pintores son lo mejor del México actual, considero que en poesía hay una absoluta desorientación y una falta de moral civil que realmente impresiona. Los poetas, con raras excepciones, se han quedado atrás en la lucha que los pintores mexicanos, con errores y con grandezas, vienen manteniendo vigorosamente" (Prats 1943: 24). Véase también Stanton (2009).

³ La lista puede ser mucho más amplia; pienso en *Migraciones*, de Gloria Gervitz; *El ser que va a morir*, de Coral Bracho; *Incurable*, de David Huerta; *Errar*, de Eduardo Milán; *Contracorriente*, de Tedi López Mills; o *Litane*, de Alejandro Tarrab, entre muchos otros.

La reflexión crítica acerca del quehacer poético está dada ya desde el título del poemario de Elsa Cross: *Cantáridas*. La cantárida remite a una mosca de color verde brillante o azulado, de la cual se consigue un polvo al machacar los élitros, es decir, las coberturas de las alas de los insectos adultos. Ese polvo es usado medicinalmente como diurético, pero sobre todo como un afrodisíaco; a la vez, su consumo es muy riesgoso porque cuando se sobrepasa la dosis se convierte en un veneno que mata. Así, las cantáridas tienen esa múltiple referencia: mosca-insecto, riesgo, placer y muerte. Añádase a ello que cantárida remite, necesariamente, al verbo cantar, aunque no tenga etimológicamente nada que ver con el canto (la palabra viene del griego, *cantaris*, que se refiere al nombre científico del insecto, *cantharis vesicatoria*). Para un poeta, una palabra va mucho más allá de su estricto significado directo. Las cantáridas, así, también remitirían al canto y, con ello, a la poesía y al lenguaje. Por ello, si pensamos en las asociaciones de riesgo, placer y muerte, desde la perspectiva poética, entonces tendríamos que añadir los juegos entre palabra y silencio como producto del juego que consiste en incitar a la voz, con la conciencia de que aquello que le da aliento vital también la puede aniquilar. La celebración también deviene en una negación. El libro incluye 24 poemas breves que remiten a veces al consumo de la sustancia. Por ejemplo, el número 2 dice: "En las ruinas desiertas/ secas cantáridas/ cáscaras/ escaldaduras// rostros de acíbar/ en la lengua" (Cross 1999: 10). En ese ingerir hay un sabor amargo que se sabe inevitable en la procura del placer y del estallido del lenguaje; el número 6 alude a la palabra como resultado de la provocación: "Palabra/ sangre seca en la roca/ hilos de voz// en la lengua palpita/ va y viene/ estalla/ es semen y luz// brilla desnuda" (ibíd.: 14). Esa aparición como efecto de la droga cobra un sentido espiritual de iluminación. Al final, el lenguaje es destruido por las propias criaturas que le dieron ánima. En el último texto se lee: "Todo desaparece/ en una luz adentro// el silencio devora las palabras/ como insectos pequeños/ cantáridas" (ibíd.: 32).

4.

El libro de Moscona, *Negro marfil* (2000), es muy distinto en todos sentidos; es un volumen que juega mucho más con los espacios de la página. En la tradición de *Un golpe de dados* de Mallarmé y *Blanco* de Paz, Moscona propone un poema hecho a base de frases (o palabras) dispuestas en la página de muy diversas maneras: en dos columnas, como diálogo; al centro; en párrafos escritos en prosa; con palabras cortadas; y finalmente se incluyen reproducciones de algunas frases escritas a modo de graffiti sobre paredes con pintura carcomida, pero la escritura sobre la pared es casi indescifrable porque, además de que en ocasiones es borrosa, se reproducen las imágenes en su reverso, como si se vieran a través de un espejo. Casi como

respuesta a Paz, Moscona contrapuntea el blanco con el "negro marfil", el color negro que se obtiene quemando un material blanco, el marfil. Como dice Soledad Bianchi en la solapa, "importa privilegiar la mezcla, las combinaciones, como vocean título y epígrafes ['Gloria a Dios por las cosas de color mezclado' y 'guarda/ ahora su todo en dos rebaños, dos rediles – negro, blanco'; ambos de Gerard Manley Hopkins]; a más de inventar y descubrir reflejos, rebotes y ecos; contactos no lineales,... y el ojo mira, ve, dibuja y escribe; y el lápiz se hace pincel" (Bianchi 2000: s.p.). Como en 'Piedra de sol', los versos iniciales reaparecen al final, pero la diferencia es que Moscona repite, al último, el reverso de la primera página, casi como si se leyera en forma de palíndromo de frases (no de letras): de atrás para adelante, ocupando cada una de las frases el espacio opuesto del principio.

Por las imágenes y por las constantes alusiones a la frustración expresiva, se entiende que el poema es crítico de sí en cuanto se sabe como una exploración de los tintes mezclados, las manchas que nublan toda claridad y los negativos de las letras que promueven la idea de una rebelión a través de inscripciones cifradas. Al final de la primera parte del poema, se lee:

De derecha a izquierda Como escritura hebrea
El corazón hacia la orilla (la inocencia)

Costillas abiertas
Al fondo veladuras con el nombre

Resistir
(Moscona 2000: 50)

Y después, en la página opuesta, se inscribe debajo cinco veces una misma palabra, con la tinta corrida, puesta en su reverso, leyéndose efectivamente como si se tratara de letras en hebreo:



Imagen 1: "Resistir" en 'Piedra de sol' (Moscona 2000: 51).

Se trata de la última palabra, "Resistir", que aparece como si fuera una marca de protesta, de consigna política que quiere subordinarse (varias veces en el poema se hace referencia a un país con cisuras, sufriente, y aun se incluye la noción de que hay represión: "nos daba miedo hablar con la verdad"). Así, el decir de *Negro marfil* acude al fragmento con la conciencia de que el "blanco" del discurso inteligible es una frustración y sólo se puede aspirar a lo jaspeado del carbón de la tinta que se corre y oculta un sentido unívoco. En la última página, Moscona agrega una especie de coda que va acompañada por otra imagen. Las líneas finales concluyen "Estaba el blanco abrazado al labio del querer hablar/ Dios/ Un ojo rasgando la niebla" (Moscona 2000: 88).

5.

Si *Negro marfil* logra integrar la experiencia vanguardista para buscar el efecto pulverizador de la incidencia del tiempo y la mezcla de colores y de lenguaje (la mancha) como evidencia de que la búsqueda de la analogía ha derivado en una fuga, en *Basalto* (2002), Rocío Cerón acude a la roca volcánica como modo de generar una nueva planicie, un contorno del lenguaje que se hace en la medida en que su génesis se origina en la destrucción. Construido con versos en redondas e itálicas (y a veces con palabras entrecortadas), que se desdoblan en dos o en tres en la misma línea, el poema emite así una polifonía de voces (y de lecturas) que, a manera de pliegues, se doblan y desdoblan en la página. Cerón continúa la veta neobarroca del verso largo y acompasado de Lezama Lima, también presente en algunos poemas de *La estación violenta*, de Paz, además de continuar en tono, ritmo, lenguaje y construcción metafórica la experiencia renovadora de los primeros dos libros de Coral Bracho. Publicado en formato grande, *Basalto* (Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen) es un intento de recobrar el esplendor a partir del caos de una erupción primigenia.

Dado que el poema se gestiona a partir de una piedra, la asociación de basalto y barroco se hace idónea. Severo Sarduy explica el origen del vocablo:

[...] del barroco perdura la imagen nudosa de la gran perla irregular –del portugués *barroco*–, del áspero conglomerado rocoso –del español *berrueco* y luego *berrocal*–, y más tarde, como desmintiendo ese carácter de objeto bruto, de materia basta, sin factura, *barroco* aparece entre los joyeros: invirtiendo su connotación primera, ya no designará más lo inmediato y natural, piedra o perla, sino lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre (Sarduy 1987: 149).

Este doble movimiento del origen de la palabra *barroco*: su forma irregular, su excentricidad, su tendencia –quizá– a lo monstruoso y deforme; y, por otra parte, la apropiación de una técnica de extremo cuidado, de composición finísima y en complejo elaborada, tiene vigencia al leer *Basalto*.

Basalto es el resultado de una erupción, de un desmoronamiento. Ese es el sentido de origen que anticipa la primera parte del poema: "Justo en el centro, en un tiempo preciso, entre oscuridad y luz/ se partió el universo, de ahí el mundo habitable, de ahí el hombre" (Cerón 2002: 11). Aunque no se trata de una cita, la noción se adapta a la teoría cosmológica del *Big Bang*, que presupone que el universo fue creado por una gran explosión, según la reseña el propio Sarduy en *Nueva inestabilidad*, trazando un paralelismo entre el barroco del siglo XVII y el del siglo XX.

En *Basalto* atendemos al lenguaje diseminado, como de erupción volcánica, lenguaje-lava que se disgrega en la página, se despliega horizontalmente conformando sus propias (y nuevas) planicies; como dije con anterioridad, con versos dobles (o a veces triples) sobre la misma línea, voces que se escuchan cerca y lejos, en tiempo y en espacio, ecos, resonancias del lenguaje que se espejea, crítica de la palabra imposible, dispersa, manchas de un origen incierto.

Basalto está dividido en cinco partes o secciones: Basalto, Soma, Vesania, Sabara y Vacío. Según Jaime Moreno Villarreal, Cerón

ha intentado el poema largo y total, cuya factura contrahace una creación cósmica, sugiere o narra el surgimiento de un ser de hueso, el hombre, su ascensión del cuerpo, su hallazgo del amor, su caída y pérdida del paraíso (no por el pecado sino por la locura), su exilio en el desierto y su recomienzo en el mundo despoblado (Moreno Villarreal 2002).

Si el poema comienza con una explosión que lo destruye todo para gestar su origen, termina en el despoblado, en el vacío, en la desolación, otra vez el cero o la nada; la secuencia de basalto (piedra) a soma (cuerpo), a vesania (demencia) a sabara (niebla ligera) al vacío, podría ser una configuración de la desaparición del ser, como en el célebre verso de Góngora: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada", aunque esta comparación, si bien vaga, sirva tan solo para mostrar los estados por los que transita el lenguaje, transformaciones de los seres y las cosas, y no para sostener propiamente la historia del tránsito de *Basalto*.

La primera parte se inicia con una cita (juego donde irradia el espejeo intertextual) que refrenda la aparición del cuerpo a partir de la destrucción (¿de quién?, ¿de Dios?). Como está escrito: "*de mis astillas, de la ceniza de mis pensamientos, del último eco de mi nombre, será el fémur.*" (Cerón 2002: 13).

La noción de que el lenguaje lo antecede todo tiene resonancias bíblicas; también la idea de la aparición del hombre a partir de lo informe (el lodo) o como sinécdoque del cuerpo (la costilla) está presente en esta frase que lo inventa todo, no sólo con origen en la palabra, sino también en la destrucción y la muerte. La selección del fémur (otra sinécdoque, pero ahora invirtiendo la génesis bíblica; no del hueso al cuerpo, sino el cuerpo como hueso) como

emblemático del cuerpo humano (el hueso más largo y grueso del esqueleto) enfatiza una forma rígida que se podría parangonar con la dura roca volcánica del título.

En la página inicial del poema encontramos una construcción sintáctica que corta la oración para insistir en una frase que matiza las procedencias, los orígenes (ritmo basado en la repetición de la preposición "de") ¿del mundo? y culmina con el basalto, como resultado de ese sinfín de posibilidades. Allí mismo aparece también la reflexión metapoética: "de esto y lo antes dicho *porque el poema es siempre el mismo y lo será / y a su vez se despliega en voces y es inagotable*" (Cerón 2002: 13). Los versos, de ese modo, se autorreflejan y presuponen una conciencia de su propia creación.

6.

Wide Screen (Cabrera 2009) retoma la experimentación con la poesía visual; y asume, desde su formato (como si se tratara de una pantalla ancha), un diálogo con el lenguaje cinematográfico. En la última página del volumen, se señalan las películas de Jim Jarmusch como el intertexto fundamental de su poemario. Cabrera juega con el tema del encuadre, lo que está dentro y lo que se deja fuera, lo liminal y lo fronterizo, los límites de la pantalla ancha; procura inventarse su propia sintaxis para escribir poesía como si fuera cine. La sintaxis deriva de sus múltiples maneras de representación. Doy algunos ejemplos: 1) cajas negras de diferente extensión, con letras en blanco, a veces usando sangrías, donde cada caja negra podría conformar una oración completa; 2) las cajas negras pueden estar conformadas por varias líneas o versos (como las seis, que aparecen en la página 10), lo que significaría una cierta unidad de sentido; 3) cajas separadas por un gran espacio en blanco (ibíd.: 11); 4) una secuencia de cajas que simulan una tira de fotogramas (también implicando el corte de la cinta, como si se mostrara el trabajo de edición de cine), donde se incluyen palabras en unas, pero en otras sólo son cajas negras sin texto; 5) pequeñas cajas que contienen una sola letra; 6) la tercera sección invierte el formato e incluye la página en negro, las cajas en blanco, con letras en negro; etc. Como escritura heredera de la vanguardia, *Wide screen* evita, en su mayor parte, los signos de puntuación (no hay coma, punto y coma, o punto). Sí aparecen preponderantemente los dos puntos (reminiscente del estilo de Octavio Paz, cuya poesía además influye de otros modos en el volumen), los paréntesis, los guiones y, en menor medida, los signos de interrogación, las barras, los corchetes y (como en la vanguardia) elementos propios de las matemáticas. Se usan los espacios o los blancos para indicar pausas en la lectura. También se incorpora vocabulario propio del cine, como "travelling", "zoom in", "disolvencia", "encuadre", "plano oblicuo", "escena", "profundidad de campo", "diafragma",

etc. El ritmo está dado por una enunciación en general breve y entrecortada, que acumula frases en su mayor parte completas y muchas veces aforísticas o proverbiales (aunque en parte critican su propia manufactura): "Buscar un paraíso es acaso otra manera de perderse" (Cabrera 2009: 14), "como si sólo en el desplazamiento hallara certidumbre" (ibíd.: 14), "el lenguaje sólo dicta su naufragio" (ibíd.: 14), "la belleza es visible por su ausencia" (ibíd.: 15), "ajusta tu sed al tamaño del abismo" (ibíd.: 23), etc.

La primera parte de *Wide Screen* tiene como título 'Nowhere'. Como señalé antes, hace referencia a la película *Stranger than Paradise* ("Más extraño que el paraíso"). Lo primero que llama la atención es precisamente el título mismo de la sección (evoca la frase "This is nowhere", pronunciada en el filme) casi intraducible al español. Aunque se pudiera decir "en medio de la nada" o "en medio de ningún sitio" o la también divertida frase "donde el diablo perdió el poncho", "Nowhere" es utilizado por Jarmusch como una crítica del supuesto "sueño americano", en oposición a "paraíso" (en el filme, los tres protagonistas viajan a Florida pensando en el paraíso, pero al llegar se dan cuenta de que el sitio es igual a muchos otros en Estados Unidos): el espacio remoto, despoblado; el sitio aburrido, tedioso, sin chiste, donde nadie quiere estar. Así lo interpreta el propio Cabrera en su poema: "Helsinki Nueva York Los Ángeles o Roma: / todos los caminos conducen al hastío / Y es gracioso visitas un lugar nuevo y todo luce igual: / lo mismo Budapest que Cleveland Ohio: / la canción monótona del frío la arenga del invierno repetida / Las aves imaginan mejores migraciones" (Cabrera 2009: 10). En sus notas sobre el filme, Jarmusch apunta acerca de su propósito de hacer que los tres sitios de rodaje (Nueva York, Cleveland, Florida) parezcan semejantes:

Even though these locations each have a very different feeling, we accentuated the sameness through lighting, filtration, and composition of shots. Of course, filming in black & white enabled us to eliminate information (color) that was not necessary to our story. In the end, the effect of the cinematography and the form of the film, suggests a photo-album, where individual photos are surrounded by black spaces, each one on a different page (Jarmusch 1984: s.p.).

La película juega en su secuencia temporal con 67 escenas separadas en cada caso por un fotograma en negro, que sirve para enfatizar su fragmentariedad. El poema dialoga con el filme también a través del contraste del blanco y negro, y con los límites en la "caja tipográfica" que simula la pantalla ancha (en ocasiones, con la cámara fija, el personaje se puede trasladar a lo largo de la pantalla saliendo fuera de encuadre); juega también a adivinar un espacio enorme (un lago congelado en Cleveland) en que no ocurre nada. Es justamente ese aspecto, el que enfatiza Jarmusch: la película carece de "trama"; los personajes no parecen tener propósito, deambulan, transitan en escenarios inocuos, reafirmando un *ennui* que se recrea en el simple viaje. Además, *Stranger than Paradise* insiste en la idea de la extranjería,

puesto que dos de sus personajes son húngaros (el protagonista que lleva diez años viviendo en Estados Unidos; y su prima Eva de 16 que llega de Budapest para quedarse unos días en su casa), lo que enfatiza su posición irónica con respecto al supuesto "sueño americano" (la primera parte del filme se titula 'Nuevo Mundo'; es irónico el propio nombre Eva, que viaja a Estados Unidos y luego va en busca del paraíso). Cabrera hace su propia lectura de esta articulación a través de una simulación visual. Por ejemplo, en la página 12 aparece un cuadro negro, con la frase "no pienses", luego otro cuadro negro sin palabras, luego otro que dice "no te muevas", otros dos negros y finalmente otro con la frase "no respires". Como si se tratara de una imitación de la secuencia quebrada en que se relata el filme, el poema también se carga de cuadros negros sin palabras, remitiendo a las pausas o a los silencios que aletargan el filme y que el poema intenta refrendar.

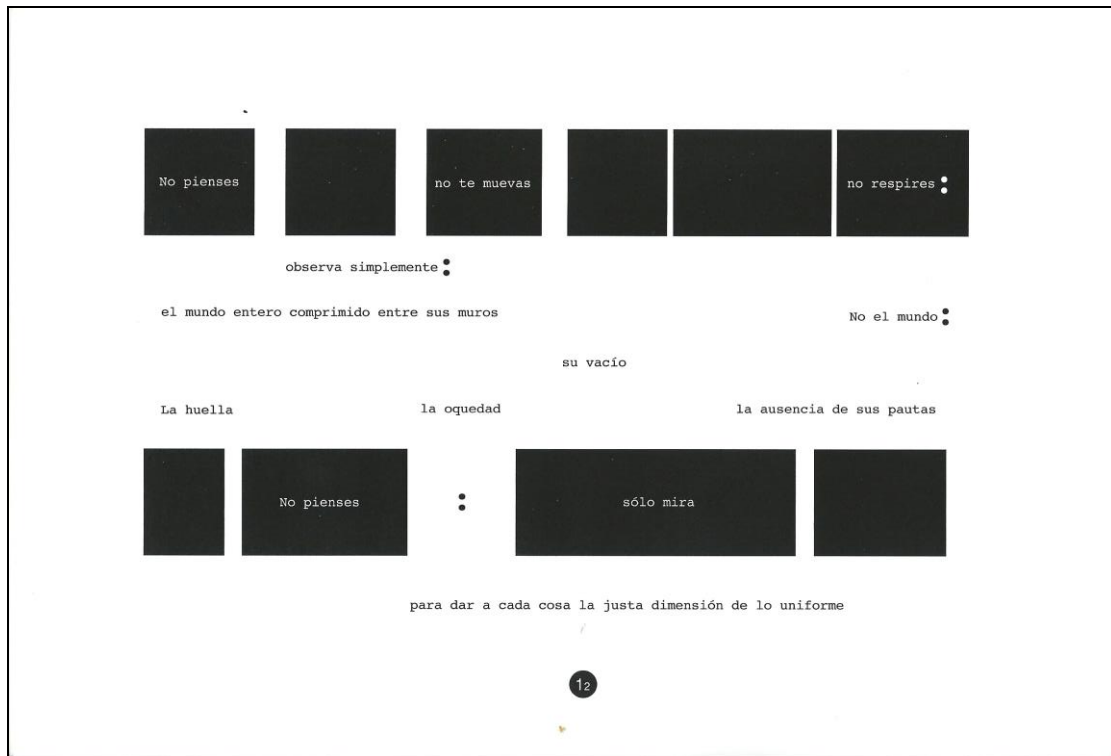


Imagen 2: 'Nowhere' (Cabrera 2009: 12)

Esa secuencia textual tendrá como culminación un rectángulo negro grande en la página impar siguiente, aludiendo al paisaje que borra sus diferencias (el lago congelado de Cleveland o el páramo gris aledaño a un motel en Florida): "La toma tangencial el plano oblicuo la sombra decantada en las aristas de un espejo fragmentario cuyas esquirlas repitieran la misma escena con mínimas variantes" (Cabrera 2009: 13).

Si el libro entero de Cabrera diserta sobre lo visible (en un espacio ancho, pero constreñido) o lo invisible, las secciones finales enfatizan el juego de las antítesis: "El vacío

es la forma", "La forma es el vacío"; "the outside is in", "the inside is out"; "una especie de ascenso cuesta abajo", "un monótono caer en la altura" (Cabrera 2009: 38). Como el ying y el yang, el lado positivo y el negativo, la reflexión acerca de la mirada incluye también su bienestar, su dicha: "una nube de pájaros cruza lenta la pantalla/ Su tránsito describe otra versión del infinito:/ avanza/ va/ regresa/ hace una pausa" (ibíd.: 58). Reminiscente del inicio de *Piedra de sol*, el poema acude al movimiento, la secuencia que por su circularidad adquiere placidez. Si el cine es el fotograma múltiple que produce el efecto temporal del movimiento, la poesía quiere congelar la imagen, fijar el recuadro en su estatismo; en ese cruce entre lo fijo y lo fugaz, en esa instancia en que se retrata la inmensidad y su devenir, el poema es la película que se aquieta para contemplar la luz que fabrica la ilusión de su reflejo: "De todo queda un resto un remanente rumor de eternidad tan apenas perceptible como el segundo en blanco repentino/ que al anunciar el cambio de estación también enuncia/ la cercanía del fin el desenlace/ de lo que ya sin ser/ está yaciendo" (ibíd: 50).

7.

Aunque estos ejemplos mostrarían una cierta secuela paziana en la poesía mexicana actual, habría que pensar en libros que demostrarían pautas contrarias, desde los Estridentistas que lo antecedieron, hasta la línea bifurcada que coloca a Efraín Huerta (otro escritor nacido en 1914) en su vertiente social, política, antipoética, aunque en sus poemínimos también exista esa conciencia del quehacer; o la línea coloquialista que incluye, entre muchos otros, a Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, José Emilio Pacheco, Ricardo Castillo y, más recientemente, José Eugenio Sánchez. En *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual* (Fabre 2012), que se concentra en poetas aun más jóvenes, nacidos en las décadas de 1970 y 1980, Luis Felipe Fabre hace alusión al reclamo que supuestamente provenía de algún poeta sudamericano (sin mencionar su nombre), de que "a la poesía mexicana le falta calle" (Fabre 2012: 7), para después presentar a nueve poetas que, según él, mostrarían un cambio de sensibilidad. Más que leer a Paz o Gorostiza, estos poetas reinventan la tradición mexicana releendo a José Juan Tablada, Salvador Novo, los Estridentistas, Jaime Reyes, Mario Santiago y los Infrarrealistas (vía *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño), Abigael Bohórquez, Ulises Carrión y, sobre todo, Gerardo Deniz. Habría que agregar, además, que Fabre no acude propiamente a la muy interesante poesía que se hace hoy acerca de la violencia, con libros como *Los muertos*, de María Rivera; *Estilo*, de Dolores Dorantes; *La reclamante*, de Cristina Rivera Garza; *Cabezas*, de Juan Carlos Bautista; *Antígona González*, de Sara Uribe; *Carteles*, de Román Luján; o el trabajo de intervención, el *Anti-Humboldt*, de

Hugo García Manríquez, que toma el Tratado de Libre Comercio, resaltando ciertas palabras o frases que se convierten en una lectura que desmonta el documento. De algún modo, al ningunear a Paz, se convierten en los verdaderos pazicidas, para los que Paz ya no representa un modelo al que tienen que confrontar.

Bibliografía

BIANCHI, Soledad (2000): 'Texto en la solapa del libro'. En: Myriam Moscona: *Negro marfil*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

BRAVO VARELA, Hernán / Ernesto Lumbreras (2002): *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México: CONACULTA.

CABRERA, Víctor (2009): *Wide screen*. México: Bonobos Editores.

CERÓN, Rocío (2002): *Basalto*. México: Ediciones Sin Nombre / Conaculta.

CROSS, Elsa (1999): *Cantáridas*. México: Ediciones Sin Nombre / Juan Pablos Editor.

FABRE, Luis Felipe (ed.) (2012): *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

JARMUSCH, Jim (1984): 'Some notes on stranger than paradise'. En: <http://jimjarmusch.tripod.com/notes.html> [21.12.2012].

MORENO VILLARREAL, Jaime (2002): '*Basalto*, de Rocío Cerón'. Texto manuscrito.

MOSCONA, Myriam (2000): *Negro marfil*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

PAZ, Octavio (1967): *El arco y la lira*. 2ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix-Barral.

PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

PRATS, Alardo (1943): 'Un poeta levanta la voz. Visión poética del nuevo mundo'. En: *Hoy*, 337, 7 de agosto.

SARDUY, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

STANTON, Anthony (2009): 'Pablo Neruda y Octavio Paz: encuentros y desencuentros'. En: *Escritural* 1, marzo.